

Susanne Schmetkamp

Ästhetische Illusion als leihweise Verstrickung

DOI 10.1515/dzph-2014-0051

Christiane Voss. *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, 297 S.

Der Film ist als Themengebiet in der Philosophie angekommen. Was in der französischsprachigen Philosophie von Deleuze bis Rancière längst etabliert ist,¹ hat sich in den vergangenen Jahren auch seine Anerkennung innerhalb der analytisch und kognitivistisch geprägten Philosophie erarbeitet: Fernab der früheren Degradierung des Films als bloß unterhaltsamem Massenmedium herrscht vor allem im angloamerikanischen Raum eine rege Diskussion über das Wesen des Films und über die Bedeutung seiner emotionalen Implikationen, und zwar nicht nur den Arthouse-Film betreffend, sondern durchaus auch unter Berücksichtigung der so genannten Populärfilme.² Das hat nicht nur darin seinen Grund, dass der Film ein wichtiger, omnipräsender Bestandteil unserer Kultur ist, den es auch philosophisch zu durchdringen gilt, sondern auch damit, dass der Film in seiner ästhetischen Multimedialität – als bewegtes Bildmedium, das expressiv mit Sound, Kamerakadrierung, Licht, Montage sowie repräsentational mit Narrationen arbeitet – unter anderem Herausforderungen für Theorien der ästhetischen Erfahrung und für Emotionstheorien darstellt, die bislang zu wenig beachtet wurden. Dabei ist heutzutage weniger die ontologische Frage zentral, ob der Film selbst Kunst sei, als vielmehr jene rezeptionsästhetische, was Film mit uns anstellt, und zwar auch im Vergleich mit anderen Objekten ästhetischer Erfahrung wie den in der Philosophie als Thema präsenderen Künsten der Bildenden Kunst und der Musik.

¹ Vgl. u. a. jüngste Arbeiten von Jacques Rancière wie etwa den Aufsatzband: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Berlin 2012.

² Exemplarisch für eine Vielzahl an neuen Monografien, Sammelbänden und Lexika: N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998; N. Carroll u. J. Choi (Hg.), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, Oxford 2005; C. Plantinga u. P. Livingston (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London 2008.

Susanne Schmetkamp: susanne.schmetkamp@unibas.ch

Daher ist eine interdisziplinäre Auseinandersetzung zwischen Film- und Literaturwissenschaften und der Philosophie selbstverständlich geworden. Auch in der deutschsprachigen Philosophie hat man sich in dieser Weise dem Medium als Gegenstand ästhetischer Theorien zugewendet und diskutiert disziplinübergreifend über Wesen und Wirken des Films als eigener Kunstform. Zu nennen sind hier aktuell vor allem Martin Seel, Josef Früchtel und Christiane Voss, deren hier zu besprechende Monografie *Der Leihkörper* einen ausführlichen und damit auch grundlegenden Diskussionskorporus bietet.³

Die philosophische Arbeit von Christiane Voss befasst sich mit einigen der derzeit wichtigsten Fragestellungen innerhalb der Ästhetik: Den Film nicht nur als Beispiel, sondern als Prüfstein traditioneller und aktueller Ansätze zur ästhetischen Erfahrung nehmend, setzt sich Voss mit dem Film als affektgebundenem Illusionsmedium auseinander, das zugleich einen eigenen Erkenntniswert impliziert. Der Untertitel ihres Buches „Erkenntnis und Ästhetik der Illusion“ steckt zusammen mit dem Obertitel „Der Leihkörper“ daher auch die rezeptionsästhetischen Eckpfeiler ihrer Theorie ab. Das Buch bietet in seiner beeindruckend kenntnisreichen, stellenweise originellen Diskussion klassischer Ästhetiken von Baumgarten über Lessing, Kant, Musil, Nietzsche bis hin zu Gegenwartstheorien sowie in seiner eigenen, illusions-, präsenz- und reflexionsästhetischen Positionierung innerhalb der philosophischen und filmwissenschaftlichen Ästhetik gleichermaßen einen ausführlichen Überblick und einen eigenen wichtigen Beitrag, der für weitere Auseinandersetzungen innerhalb der Filmphilosophie und allgemein der Ästhetik sicherlich unverzichtbar werden wird.

Voss verfolgt in ihrem Buch grob zwei Thesen:

Die Filmrezeption ist eine affektgrundierte Erfahrung der Illusion, wobei diese als *durchschaute Täuschung* definiert wird.

Der Rezipient transformiert sich zu einem *Leihkörper* des Films, indem er diesem sozusagen seine affektiven Regungen leiht und dem Film damit von einer Zwei- zu einer Dreidimensionalität und damit Lebendigkeit verhilft.

Ziel ist es dabei laut Voss, illusionsaffine und -kritische Positionen zu rekonstruieren und das Illusionäre für das Ästhetische im Allgemeinen und das Kinetographische im Besonderen zu verteidigen. Hier ist kritisch vorzugreifen,

³ M. Seel, *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main 2007; ders., *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main 2013; J. Früchtel, *Vertrauen in die Welt*, München 2013. Vgl. außerdem M. Seel, *Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point**, sowie C. Voss, *Der affektive Motor des Ästhetischen*, beide in: S. Deines, J. Liptow u. M. Seel (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.

dass die Verteidigung des kinematografischen Illudierungspotenzials zwar das gesamte Buch durchzieht, eine Übertragung auf den außerfilmischen, allgemein-ästhetischen Bereich aber weitestgehend ausbleibt und somit auch eine Antwort auf die sich aufdrängende Frage, ob das Illusionäre denn auch – wie Voss es andeutet (14) – gemeinsamer Nenner aller ästhetischen Erfahrungen sein kann, seien sie nun mit Musik, Bildender Kunst, Tanz, Theater oder Literatur; was von der Rezensentin in Frage gestellt wird.

Unterteilt ist das Buch in drei Teile. Im ersten diskutiert Voss den Begriff und verschiedene Theorien der Illusion, greift dabei bis auf Alexander Baumgarten zurück und geht dann über zu Coleridge, Mendelssohn, Lessing und Nietzsche. Der zweite Teil ist der Elaborierung ihres Konzepts des Leihkörpers gewidmet, das mit dem der Illusion konstitutiv zusammenhängt. Neben Hume rekonstruiert Voss hier mit Kant und über Kant hinaus einen affekt-, genauer: lusttheoretischen Ansatz ästhetischer Erfahrung, der sich mit den Konzepten der Illusion und des Leihkörpers verknüpfen lasse. Im dritten Teil stellt Voss schließlich unter anderem eine „amouröse“ Theorie der Illudierung vor, die erfrischend und inspirierend ist, deren Entfaltung aber im Grunde ein eigenes Buch hergegeben hätte. Insgesamt ist die Untersuchung sehr abstrakt und theoretisch gehalten und bewegt sich vor allem im Feld der philosophischen Ästhetik. Filmanalytische Passagen und andere Beispiele aus der Kunst gibt es nur vereinzelt, obwohl diese der Lesbarkeit wie auch der Beweiskraft zugutegekommen wären.

Ästhetische Illusionen sind nun nach der Bestimmung durch Voss „materiell gebundene, leibhaftige/lebendige Formen von Eindrücken“, die wir als Betrachter ergänzend wahrnehmen, das heißt, die wir – so Voss mit Rekurs auf Ernst H. Gombrich – vor dem Horizont unserer je eigenen Erfahrungen um fehlende Bestandteile imaginär vervollständigen (43–44, 51). Illudierung komme durch den Prozess zwischen Leinwandgeschehen und Rezeption zustande (51) und sei eine „genuin ästhetische Form des Zugangs zur und Herstellung von Welt“ (17, 63). Als mentale Phänomene changierten Illusionen zwischen „epistemischen Zuständen (wie Wahrnehmungen und Täuschungen) und nicht-epistemischen Zuständen (wie Phantasiebildungen und Stimmungen oder Affekten)“ (73). Voss grenzt sich explizit von einem Begriff der Illusion als epistemischer Täuschung ab. Vielmehr sei die ästhetische Illusion die durchschaute Täuschung, das heißt das paradoxe Zusammenfallen von Beglaubigung bei gleichzeitiger Aufdeckung des Scheincharakters einer fiktionalen Welt. Qua Illusion werde der lebendige Realitätseindruck der filmischen Fiktion erst ermöglicht, der zugleich aber durch das Wissen entlarvt werde, es handele sich bloß um Fiktion. Dabei sei die Spannung zwischen Immersion und Distanz das „eigentliche affektive Muster der ästhetischen Illudierung“ (184). Voss spricht auch von einer „Methexis“ des Zuschauers im Sinne einer aktiven Teilhabe am Leinwandgeschehen, verbunden

mit einer kontrollierten Distanz zum Gegenstand und zu sich selbst im Sinne einer Reflexivität: „Wäre das Erste nicht (Teilhabe), so würde Kunst nichts bewirken. Wäre das Zweite nicht (Distanz), so würde Kunst den Rezipienten determinieren.“ (38)

Die Teilhabe komme nun, so Voss' Leitgedanke, durch einen „Leihkörper“ zustande, eine Kategorie, die an den „cinästhetischen Körper“ der US-amerikanischen Filmtheoretikerin Vivian Sobchack anschließt.⁴ Über jene rhythmische Spannung zwischen Immersion und Distanz, welche Voss als kognitiv-affektiv ausweist, werde ein „ästhetischer Leihkörper generiert, der als eine dritte Instanz und ephemere Brückenfunktion zwischen filmtechnischer Konstruktion und empirischen Körper des Rezipienten sowie seiner Umwelt im Kinosetting anzusiedeln ist“ (19). Erst durch seine geistige und sensorisch-affektive Resonanz werde die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension des spürenden Körpers gekippt: „Der Betrachter wird somit selbst zum temporären Leihkörper des audiovisuellen Leinwandgeschehens und damit seinerseits zum konstitutiven Bestandteil des kinematografischen Settings insgesamt.“ (117)

Den Leihkörper (v. a. 107–128) versteht Voss als eine Instanz, die nur während der ästhetischen Erfahrung im Kino existiert, sich aber auflöst, sobald der Zuschauer das Kino verlässt bzw. die ästhetische Erfahrung aufhört. Damit setzt Voss den Leihkörper vom empirischen Körper des Zuschauers ab. Der Zuschauer werde im Moment der Leihkörperschaft selbst „partiell irrealisiert“ (118). Der Leihkörper sei ein Raum, der keinem Subjekt mehr ganz zur Verfügung stehe (ebd.). Als „Supervenienzphänomen“, so Voss später im Kant-Kapitel, superveniere der Leihkörper „über der Materialität der ästhetisch in Relation zueinander stehenden Größen (Zuschauer und Bild, Leser und Buch, Kinogänger und Film etc.), indem er als gleichermaßen perzeptive wie imaginative Größe in eine sich selbst wahrnehmende Erscheinung immersiv eintritt“ (167) – ein Gedanke, der an die sich selbst immer wieder regenerierende Lust der ästhetischen Erfahrung bei Kant anschließt. An späterer Stelle ist die Rede von einem „geliehenen Bewusstsein“ (168) sowie davon, dass der Leihkörper erst die „extrinsische und ästhetische Wirklichkeit des Kinematografischen ist“ (192, Hervorh. i. O.).

⁴ An Sobchack schließt übrigens auch Thomas Morsch mit seinem Buch zur „Medienästhetik des Films“ an. Es erstaunt daher, dass Voss auf diese filmwissenschaftliche Untersuchung, die ebenfalls mit einer Verkörperungstheorie der ästhetischen Erfahrung arbeitet, überhaupt nicht eingeht. Vgl. T. Morsch, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011.

Nun ist es kaum übertrieben, an dieser Stelle anzumerken, dass sowohl diese komplexe Konstruktion des Leihkörpers als auch dessen Rahmung durch eine Illusionsästhetik eine Menge an Verständnisfragen und konzeptionellen Fragen aufwirft. Ein Versuch, die komplexen Formulierungen herunterzubrechen: Als ZuschauerInnen eine ästhetische Erfahrung mit einem fiktionalen Film zu machen, hieße demnach, einen neuen Raum der Reaktion auf den Film zu betreten, welcher sich zwischen dem, was auf der Leinwand zu sehen ist und dem, was den Zuschauer mit der wirklichen Welt verbindet, schiebt. In diesem Raum fühlt der Körper das, was der Film repräsentativ und expressiv vermittelt, und leiht diese affektiven Regungen sozusagen an den Film und seine Figuren aus – der bzw. die ja selbst nichts fühlen, da sie a) zweidimensional und b) bloß fiktiv sind. Indem nun diese leihweise an den Film gebundenen Affekte aber wiederum am eigenen Körper verspürt und das Filmgeschehen zugleich kognitiv-reflexiv aufgefasst werden, soll der Film qua *Verkörperung* durch den Zuschauer selbst seinen lebendigen Realitätseindruck erhalten und die ästhetische Erfahrung qua Reflexion zugleich ihre notwendige Distanz, da es nicht der empirische Körper ist, der mimetisch nachahmt, sondern der Leihkörper, der methektisch teilhat, ohne determiniert zu werden.

Nun tun sich dabei mindestens drei Probleme auf, von denen ich nur eines näher werde erläutern können. Erstens stellt sich die Frage, warum es für den Grundgedanken von Voss, dass die filmische Teilhabe eine der kognitiv-affektiven Resonanz ist, ein neues Konzept der Illusion braucht bzw. ob der von Voss in Dienst genommene Begriff nicht zu weit und vage ist, um noch für eine Illusionsästhetik zu taugen, und ob ihre Überlegungen nicht vielmehr für eine Imaginationstheorie sprechen würden. Zweitens stellt sich die Frage, inwieweit der Leihkörper kognitiv-reflexive Instanz sein kann, wenn er doch nicht mehr mit dem Subjekt zusammenfällt (279) bzw. dieses sich selbst sogar „verliert“ (281). Und drittens ist zu fragen, ob mit der illusionsaffirmativen Theorie von Voss, die selbst das alltägliche Leben von Illusionen durchwirkt sieht, welche dieses angenehmer und spannender erscheinen lasse, überhaupt noch Kritik sowohl an einem Leben in Selbsttäuschung als auch an manipulativen Filmen möglich ist. Illusionen, so könnte man am Ende der lusttheoretischen Ästhetik von Voss schließen, sind ein unendlicher Spaß, den wir nur genießend anzunehmen brauchen, denn die Distanz stellt sich für geübte Rezipienten offenbar von selbst ein. Aber was geschieht denn mit der ästhetischen Erfahrung, wenn wir durch einen Film genau in jener illusionistischen Rezeption durchbrochen werden? Der Spaß – der Reflexion – fängt doch dann oft erst an.

Voss betont über die gesamte Strecke der umfangreichen Arbeit wiederholt, dass ihr Illusionsbegriff sowohl Nähe wie Distanz, Anziehung und Abstoßung vom ästhetischen Gegenstand impliziert und somit die ästhetische Differenz gewähr-

leiste. Moderater als zum Beispiel bei dem Ansatz von Andrea Kern,⁵ die auf das Absorptionskonzept Denis Diderots zurückgreift, geht es Voss nicht um eine Selbst- und Weltvergessenheit im Zuge der ästhetischen Erfahrung, sondern soll der Bezug zur Wirklichkeit über den Körper des Rezipienten beibehalten bleiben. Ebenfalls abgeschwächter als etwa bei der Immersionstheoretikerin Marie-Laure Ryan, die Fiktion und Wirklichkeit als zwei getrennte Welten begreift, möchte Voss diesen Dualismus gerade nicht mitmachen, ja kann es auch nicht, möchte sie gewährleisten, dass der Rezipient seine Distanz niemals aufgibt. Um all dies in ein Konzept zu integrieren, muss Voss einen sehr weiten Begriff entwickeln, welcher dadurch aber auch aufzuweichen droht. Illusion – etymologisch von „illudere“, was so viel heißt wie „hineinspielen“ – wird bei Voss vor allem zu einem Spiel und ist damit eigentlich ein anderer Ausdruck für den spielerischen Charakter der ästhetischen Erfahrung, wie ihn Kant geltend gemacht hat, auf den Voss auch explizit – und auf 40 Seiten sehr ausführlich – rekurriert. An anderen Stellen scheint der Begriff durch den der Imagination schlicht austauschbar, weshalb Voss' Illusionstheorie zum Beispiel mit der Imaginationstheorie des kognitivistischen Filmtheoretikers Gregory Currie zu vergleichen ist. Voss gibt selbst an, dass die beiden Theorien gewissermaßen austauschbar sind (192), setzt aber wohl auf den Begriff der Illusion – und nicht auf den der Imagination –, da bei der Illusion der Körper stärker involviert zu sein scheint.

Tatsächlich ist es natürlich der Körper, der den Zuschauer den Eindruck der Lebendigkeit leibhaftig spüren lässt und durch den eine Resonanz überhaupt erst entsteht. Affekte und komplexe Emotionen sind auch nach einer kognitivistischen Emotionstheorie, wie Voss sie vertritt, ohne den körperlichen Einsatz nicht zu haben. Emotionale und leibliche Teilhabe ist aber ebenso mit einem Begriff des nicht-propositionalen Imaginierens, einem „Imaginieren, wie...“, einholbar, wie es etwa Kendall Walton in seinem diskursprägenden Buch *Mimesis as Make-Believe* oder auch Roger Scruton in seiner viel beachteten Dissertation *Art and Imagination* explizieren, auf die Voss aber nicht eingeht.⁶ „Imagination“ und die verschiedenen Bedeutungen des Wortes – Leslie Stevenson etwa unterscheidet derer zwölf⁷ – werden überhaupt nicht begrifflich berücksichtigt, vielmehr wird die Imagination als Teil der Illusion selbstverständlich, ohne eigene Explikation,

5 A. Kern, Illusion als Ideal der Kunst, in: G. Koch u. C. Voss (Hg.), ... kraft der Illusion, München 2006, 159–174.

6 K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Mass. 1993; R. Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, London 1974.

7 L. Stevenson, Twelve Conceptions of Imagination, in: *British Journal of Aesthetics*, 43.3 (2003), 238–259.

involviert. Das ist ein Manko, denn sobald man den Imaginationsbegriff einmal in verschiedene Bedeutungen auffächert und zum Beispiel auf den schon erwähnten Begriff des lebendigen Vergegenwärtigens im Sinne des „Imaginieren, wie...“ oder auch auf „Imagination“ im Sinne eines „Sehen als“ rekurriert, kommt man zu vergleichbaren Resultaten wie Voss mit ihrem Illusionsbegriff, ohne aber den terminologiehistorischen Ballast mitzuschleppen.

Ferner ließe sich mit der Imagination besser die Frage beantworten, was aus der ästhetischen Erfahrung wird, wenn der fiktionale Erzählfluss durch selbstreferentielle Bezüge durchbrochen wird, wie es viele Autorenfilmer, unter anderem in Brecht'scher Tradition, machen, so etwa Lars von Trier in seiner Komödie *The Boss of It All* oder Michael Haneke in seinem Psychodrama *Funny Games*. Würde man die insgesamt fundierte, in ihren Grundannahmen plausible präsenz- und lustästhetische Theorie von Voss statt mit dem Illusions- mit dem Imaginationsbegriff einholen und um eine perspektiventheoretische Dimension ergänzen, so wären solche Brüche als Wechsel der imaginativen Perspektiveneinnahmen auf einen Film integrierbar. Der Zuschauer würde etwa von der internen Figurenperspektive auf die Metaperspektive des Films und des impliziten Autors wechseln, hätte aber gleichsam weiterhin eine ästhetische Erfahrung.⁸

Umgekehrt ist nur wenig verständlich, wieso Voss die Lipps'sche Einfühlungstheorie nicht zusagt, scheint doch bei Theodor Lipps genau der Leihgedanke ausgedrückt zu sein: Dass der Körper des Rezipienten an sich selbst das fühlt, was er den Gegenständen und Charakteren seiner ästhetischen Erfahrung zuschreibt. Überhaupt bleiben die Konzepte der Ein- und des Mitfühlens recht unterbestimmt, und es wird nicht ganz deutlich, wie a) das affektive Moment der Illusion über die immersiv und sich selbst erhaltende Lust hinaus zu verstehen ist – wie wir affektiv, emotional als ZuschauerInnen mitgehen, ob wir zum Beispiel sympathetisch mit- oder für andere Figuren fühlen – und wie b) das affektive Moment zu besonderer Erkenntnis führt bzw. welcher Art diese Erkenntnis ist – erfahren wir über das affektiv-leibliche Mitfühlen etwas über die repräsentierten und mit expressiven Mitteln zum Ausdruck gebrachten Affekte des Films und seiner Figuren im Sinne eines „knowledge by acquaintance“?

In gewisser Weise scheint Voss viele zeitgenössische Theorien – Präsenztheorie, Reflexionstheorie, Negationsästhetik, Hermeneutik, Leibphänomenologie – unter eine sehr weit gefasste Illusionstheorie subsumieren zu wollen; dies gelingt aber nur bedingt, auch wenn Voss präzise und scharf konturierte Argumente vorbringt. Dass am Ende noch eine amouröse Theorie der ästhetischen

⁸ Vgl. S. Schmetkamp, You feel me?! Filmästhetische Erfahrung und Empathie als imaginative Perspektiveneinnahme, in: T. Hilgers u. G. Koch (Hg.), Fiktion und Perspektivität, München i. E.

Erfahrung entwickelt wird, die diese mit der (geistigen) Liebe bei Platon und Scheler vergleicht, ist ausgesprochen originell, evoziert aber eher das Interesse für eine separate, ausführlichere Ausarbeitung dieser Theorie (217 ff.). Die Idee der Haltung des Respekts für das Kunstwerk schließlich, die noch auf den letzten vier Seiten angedeutet wird, lässt einen eher mit offenen Fragen für eine weitere Explikation zurück als dass sie noch etwas zum Gesamt beitragen würde. Insgesamt aber zeugt die Arbeit von einer beeindruckend belesenen Autorin, die die filmwissenschaftlichen wie philosophischen traditionellen Theorien und aktuellen Diskurse durchdrungen und eine dezidiert eigenständige, originelle Position entwickelt hat, die als eine wichtige Herausforderung für alle Folgearbeiten in der Filmphilosophie anzusehen ist.